

La frontière de la langue est-elle identique à celle de l'art ? <sup>(1)</sup>

北 山 研 二

## Introduction

Qu'est-ce que la frontière de la langue? Qu'est-ce que la frontière de l'art? Pour bien répondre à ces questions, il faut se demander d'abord quelles sont les expériences qu'un homme et une œuvre d'art font en franchissant une frontière réelle. Tout homme a sa propre langue et sa propre culture mais il découvre une autre langue et une autre culture au-delà des frontières. En ce qui concerne les frontières des langues et entre les langues, on discutera d'abord sur la question de la traduction. Cette dernière peut-elle faire disparaître la frontière linguistique? Ou bien assure-t-elle des diversités linguistique et culturelle, en portant des frontières fragmentées? Par contre, l'œuvre d'art passe facilement la frontière réelle. Mais le serait-elle, sans être ni exposées au-delà de la frontière ni admise par un monde de l'art là-bas? Alors, la langue habite dans sa propre culture. Cette dernière a son propre système de représentation. L'art aussi a son propre système de représentation. Et celui-ci est bien en liaison et en conflit à la fois avec le système de représentation culturelle. Si les deux systèmes de représentation sont tout à fait identiques l'une à l'autre, l'art a-t-il sa propre raison d'être?

C'est l'art beaucoup plus que la traduction qui nous fait réfléchir à la frontière. Quand l'œuvre d'art exécutée dans un pays est exposée dans un autre pays, elle pose la question du système de représentation. Car le système de représentation artistique d'un pays est plus ou moins différent de celui d'un autre pays. On y suppose une frontière entre les systèmes de représentation. Cette frontière sépare d'une part l'intérieur sensible et pensable en deçà et de l'autre l'extérieur insensible et impensable au-delà. On en discutera, en prenant l'exemple de l'art de Christo (1935- )

et de sa femme Jeanne-Claude (1935-2009) avec ses objets emballés. Car cet art constitue ce qui visible/sensibilise la frontière invisible/insensible et qui invisibilise/insensibilise celle visible/sensible. Et on verra un paradoxe artistique dans l'art de déchets avec Trash people par HA Schult (1939- ). Car le spectateur qui a jeté des déchets dans la vie quotidienne accueille des Trash people composés de tels déchets. L'art a-t-il besoin de frontières entre l'intérieur et l'extérieur, le sensible et l'insensible, le pensable et l'impensable?

## 1. Quelles sont les frontières des langues et entre les langues ?

Quand on franchit la frontière entre son pays et un autre pays, on retrouve d'abord une différence entre sa langue et celle qui s'emploie dans l'autre pays. Et on sait que sa culture et celle de l'autre pays se différencient plus ou moins l'une de l'autre. On s'assure donc qu'une langue porte une culture correspondante ou qu'elle habite dans cette dernière. Pour mieux connaître une autre culture, on doit savoir parler ou lire en général la langue qui la porte, c'est-à-dire une langue étrangère pour nous.

D'ailleurs, pour passer une frontière pas réelle mais culturelle et mieux connaître une autre culture au-delà de cette frontière, il faut savoir plutôt lire des textes ou documents écrits dans la langue qui porte cette culture. En ce qui me concerne, âgé de 17 ans, je me suis intéressé à la littérature dont des poèmes et romans français traduits en japonais. J'aspirais à la littérature française. Mais est-ce la traduction de poèmes et romans français en japonais ou la littérature française idéalisée à travers celle qui m'a charmé? C'est cette dernière, peut-être. Entré à

l'université, j'ai commencé à apprendre le français pour mieux apprécier de poèmes et romans français que j'aurais traduits en japonais.

Or, c'est pour mieux comprendre des textes étrangers et aussi des cultures étrangères où ils habitent, en les traduisant par eux-mêmes en japonais, que la plupart des Japonais apprennent une ou plutôt deux langues étrangères, le français et l'anglais ou l'allemand et l'anglais ou le russe et l'anglais, depuis l'année 1868, c'est-à-dire la Restauration Meiji au Japon. Le gouvernement japonais sous la Restauration Meiji incita beaucoup d'intellectuels et d'universitaires à traduire énormément de livres étrangers, surtout ceux occidentaux en japonais pour les publier. C'est ainsi qu'on publia la traduction en japonais de 9713 livres étrangers depuis 1868 jusqu'en 1882<sup>(2)</sup>, pendant 14 ans. Pour repousser l'agression des pays occidentaux colonialistes et empiristes, en multipliant la richesse et la force militaire du Japon et en encourageant sa nouvelle industrie, il essaya d'importer plus de technologies occidentales et plus de cultures occidentales avec le slogan : 「文明開化」 «bunmei-kaika»: Civilisons le Japon<sup>(3)</sup>. C'est ainsi qu'on accueillit mieux des cultures occidentales fragmentaires comme la française, l'allemande et l'anglaise. On lança un autre slogan : 「脱亜入欧」 «datsua-nyuo»: Quittons l'Asie pour s'incorporer à des pays occidentaux préférés. Le Rokumeikan, desiné à loger des hôtes étrangers et à donner des soirées dansantes, était un symbole de l'occidentalisation. Mais tous les Japonais ne voulaient pas s'occidentaliser tout mentalement dans tous leurs domaines culturels. On lança donc un autre slogan : 「和魂洋才」 «wakon-yosai»: l'esprit japonais et le talent occidental.

Or, en traduisant des textes occidentaux en japonais sans en retrouver aucun mot équivalent, on inventa beaucoup de néologismes en caractère chinois. Par

exemple, 「個人」 «kojin»: un homme pour «individual», qu'on retrouve dans la traduction de *Of The Social Contract, Or Principles of Political Right* (1762) que Toku Hattori (1877) fit en japonais<sup>(5)</sup>, en choisissant la traduction en anglais de *Du Contrat Social ou Principes du droit politique* écrit par Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ; 「自由」 «jiyu»: ce qui vient en soi-même de l'origine pour «liberty», qu'on retrouve dans le dictionnaire anglais-japonais (1862) rédigé par Tatsusaburo Hori<sup>(6)</sup>; 「自然」 «shizen»: ce qui est en soi-même comme tel pour «nature», ce mot japonais auquel on donnait un autre sens en japonais que l'occidental de «nature» mais auquel il ajouta le même sens qude celui-ci<sup>(7)</sup>, etc. Il fallait encore presque un demi-siècle pour s'assurer que les Japonais emploient de tels néologismes en général d'habitude entre eux. D'ailleurs, certains étudiants chinois qui étudiaient au Japon en emportèrent beaucoup à leur pays natal qui commençait à se moderniser comme le Japon<sup>(8)</sup>.

Aujourd'hui, on exprime des mots de langue étrangère non-équivalents en katakana, signe pour prononciation sans avoir aucune signification sauf un peu de nuance. Ils sont empruntés à d'autres langues étrangères. En faisant référence sur Internet, on sait ce qu'un mot emprunté indique concrètement. En effet, le japonais semble se laisser transformer en une autre langue, peu à peu sémantiquement par plus de mots empruntés japonisés et plus de mots abrégés. On trouve une telle tendance surtout parmi les jeunes, dans les revues hebdomadaires et dans beaucoup d'émissions de variétés au programme TV. Le japonais s'introduit-il plusieurs pseudo-frontières linguistiques fragmentées comme des mots empruntés japonisés et des mots abrégés? On va analyser un peu certains exemples. Dans une émission de cuisine au programme TV, on emploie très souvent des mots empruntés à l'anglais

ou au français. On préfère à la traduction en japonais de la cuisine française 「フランス料理」 «*huransu-ryori*», le mot anglais 「フレンチ」 «*french*», ou bien à la traduction en japonais de la cuisine italienne 「イタリア料理」 «*itaria-ryori*», le mot anglais 「イタリアン」 «*italian*», ou bien à la traduction en japonais du cuisinier spécialiste de préparation de plat de légumes dans le restaurant français, le néologisme 「野菜ソムリエ」 «*yasai-somurie*» sommelier-légumes<sup>(9)</sup>, ou bien à la traduction en japonais du maître fromager 「チーズ製造専門家」 «*chizu-seizosenmonka*», le néologisme 「チーズソムリエ」 «*chizu-somurie*» sommelier-fromage<sup>(10)</sup>, etc. On y voit des frontières fragmentées croisées. Cela constitue une culture culinaire très japonisée ou très internationalisée. Ce sont des néologismes mélangés ou pleins de frontières fragmentées. Pour les mots abrégés, on en cite plusieurs: 「ガラケー」 «*garake*», mot abrégé de *garapagosu-keitai* pour indiquer le téléphone portable spécialement produit avec une technique japonisée contre la tendance mondiale de celle-ci comme le sont les îles Galápagos tout à fait isolées<sup>(11)</sup>; 「ツンデレ」 «*Tsundere*», mot abrégé de *Tsuntsun-deredere*, onomatopée pour indiquer une personnalité qui est distante, hautaine, voire pimbèche en public, mais qui devient affectueuse et tendre en secret avec un copain ou une copine<sup>(12)</sup>; 「ネフレ」 «*nefure*», mot abrégé de *Net-Friend* pour indiquer des amis sur Internet comme ceux en blog ou en Twitter<sup>(13)</sup>. Alors, je vais présenter une expérience très bizarre d'il y a dix ans avec des néologismes et des mots abrégés. Après un an d'absence, je suis rentré au Japon et j'ai été surpris de ne pas pouvoir bien en comprendre souvent la plupart, en entendant un jeune bavarder avec son camarade en train ou en regardant une personnalité de variétés parler avec une autre à la télé. C'était comme si j'avais été dans un pays inconnu, celui au-delà de la frontière. La langue japonaise

d'aujourd'hui est débordée de néologismes et de mots abrégés et sa culture est plus occidentalisée qu'autrefois et la frontière culturelle paraît moins claire. Mais aucun Japonais ne croit à la disparition des frontières entre les langues et entre les cultures, même en confirmant la japonisation linguistique et culturelle. Même avec plus de mots empruntés et de mots abrégés, la langue japonaise n'est toujours ni française ni anglaise ni allemande ni langues étrangères, et même un peu décalée, elle l'est encore en réalité. Faudrait-il penser qu'elle s'enrichit en s'absorbant des mots portant des frontières fragmentés, autrement dit de diverses cultures fragmentées? Obtient-elle en effet une diversité de cultures?

Or, on trouve pas mal d'erreurs dans les traductions de l'époque Meiji. C'était tout à fait naturel. Parce qu'il n'y avait ni de bons dictionnaires nécessaires ni de connaissances suffisantes de cultures occidentales. Le premier dictionnaire français-japonais fut publié en 1864. Le premier anglais-japonais en 1810. Le premier allemand-japonais en 1872. On en renouvela souvent plusieurs pour en corriger. Et on retraduisit souvent de principales traductions déjà publiées, même sans erreurs définies. Pourquoi retraduire? Pour en faire une meilleure traduction? Est-ce parce que son traducteur donne son propre style et son propre contexte à la traduction selon la tendance mentale ou le goût de l'époque? C'est tout à fait naturel. Alors, en se focalisant sur tout ce qu'un texte original veut dire ou qu'il suppose, un meilleur traducteur essaie-t-il de composer une traduction littérale qui n'éclaire ni les sens ni les messages mais une relation virtuelle dans le texte original comme Walter Benjamin (1892-1940) le dit dans *la Tâche de la traducteur* (1923)<sup>(14)</sup>? Est-il une sorte d'écrivain-traducteur ou de poète-traducteur? Crée-t-il une langue idéale, décalée de sa langue maternelle pour une meilleure traduction en réalité? Est-ce que

ce n'est qu'un rêve comme celui de la Tour de Babel? Pour mieux discuter sur une meilleure traduction ou une diversité de langues et de cultures dans la traduction générale même, faudrait-il se demander si on doit croire encore à l'unité de la langue avec Roman Jakobson (1896-1982) dans *On linguistic Aspects of Translation* (1959)<sup>(15)</sup> ou à la diversité de langues et de cultures à partir d'un croisement du nom propre et du nom commun comme Jacques Derrida (1930-2004) le dit dans «Des tours de Babel» (1983)<sup>(16)</sup>? Est-ce que tout texte traduit peut remplacer tout texte original ou se mettre comme tel à côté de celui-ci ? Est-ce qu'il y a quelque frontière entre tout texte traduit et tout texte original? Oui, autant que tout texte traduit n'est pas identique à tout texte original.

Alors, si on invente une très bonne machine de traduction automatique, ne connaîtra-t-on plus de frontière entre les langues? Mais si. Autant qu'il y a des langues, il y a encore des frontières. Les langues se différentent-elles l'une de l'autre pour une seule culture? Non. Les cultures se différentent-elles l'une de l'autre pour une seule langue? Autrement dit, une seule langue peut-elle se poser sans les autres au monde? Non, ce n'est pas vrai. Si oui, elle fera disparaître une diversité de cultures, tant qu'une langue porte sa propre culture, qu'il n'y a jamais de culture sans langue et qu'il n'y a jamais de langue sans culture. Et une diversité de cultures produit un conflit entre elles-mêmes, ce qui entraîne un développement culturel. Autrement dit, puisqu'il y a une frontière entre une langue et une autre, et celle entre une culture et une autre, elle divise l'espace linguistique et culturel entre l'intérieur et l'extérieur, le premier étant en deça d'elle-même et ce dernier au-delà d'elle-même. Si le premier est satisfait d'être en deça, il ne change pas. Mais s'il n'en est pas satisfait pour ce dernier, il change. Donc, si l'art se recrée dans un conflit culturel, il



aura toujours besoin d'une diversité de cultures en conflit. Sinon, l'art se plongera dans une suite de réductions de la reproduction.

## 2. Quelles sont les frontières de l'art?

Y a-t-il des frontières pour l'œuvre d'art? On a l'impression qu'il n'y en aurait pas. Car on pense qu'elle est une sorte d'expression sensible sans intervention linguistique, en croyant que la sensibilité serait sans frontières. En réalité, l'œuvre d'art est un mélange et une fusion d'expression sensible et d'interventions linguistique et culturelle à la fois. Surtout, presque toutes les œuvres d'art contemporain préfèrent soit critiquer ou ironiser en général, d'une façon sensible et philosophique, des phénomènes culturels ou sociaux, soit supposer quelque chose d'extérieur pour déconstruire l'intérieur, soit connaître quelque chose d'inconnu pour se libérer de l'intérieur s'immobilisant. Ainsi, elles ne resteraient pas comme telles sans aucuns contextes linguistique et culturel. Quant à l'art d'autrefois aussi, en visitant une exposition de peinture ou de sculpture, on lit d'abord une présentation de celle-ci pour un ou des artistes concernés à l'entrée de la salle d'exposition. Et puis, on admire des œuvres d'art l'une après l'autre en voyant chaque titre et/ou chaque présentation. On aime mieux lire des présentations, explications ou articles dans un catalogue d'exposition. D'ailleurs, un chercheur d'art peut-il étudier des œuvres d'art sans lire aucuns textes concernés ni écrire un article ni se référer aux images concernées? Non. D'ailleurs, le spectateur, plus ou moins chercheur d'art, ne pourrait ni accepter ni apprécier d'œuvres d'art sans documents linguistiques et culturels.

Or, l'artiste pourrait-il faire de l'art sans aucunes interventions linguistique et

culturel? Oui, parfois. Ce serait seulement au moment même de son exécution obsédée d'inspiration ou d'intuition. Hors de cela, il ne pourrait pas continuer sa même activité. Pour bien communiquer avec d'autres artistes ou des hommes du monde de l'art comme des galeristes, conservateurs, critiques ou chercheurs, il doit employer une ou des langues. Sinon, il ne survivrait plus dans son monde de l'art comme Arthur Danto le dit dans "The Artworld"<sup>(17)</sup>. Le monde de l'art, composé d'interprétations théoriques et de contexte d'une histoire de l'art, accepte une œuvre d'art comme telle. En effet, l'artiste vit à la fois aux deux dimensions, l'une très sensible sans aucunes interventions linguistique et culturelle et l'autre très linguistique-culturelle. Par exemple, le jeune Paul Cézanne (1839-1906) peignait des tableaux romantiques en s'abandonnant aux poèmes et romans romantiques<sup>(18)</sup>, et plus âgé, il essayait de créer des tableaux cézanniens en prenant conscience de questions esthétiques plus ou moins théoriques et linguistiques<sup>(19)</sup>. Et après, déçu de l'insitution de l'art déjà faite au moment de l'affaire du refus de l'exposition de son tableau *Nu descendant l'escalier, No.2* (1912)<sup>(20)</sup>, et passionné de la représentation des *Impressions d'Afrique* (1912)<sup>(21)</sup> de Raymond Roussel (1887-1933), Marcel Duchamp (1887-1968), prit beaucoup de notes pour son futur art. Inspiré de la pièce roussellienne<sup>(22)</sup>, il exécuta *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23)<sup>(23)</sup> à partir de ses notes. Il publia presque la moitié des dernières. C'était la *Boîte Verte* qui porte le même titre *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. L'art duchapien a besoin de deux représentations superposées. L'une comme notes et l'autre comme exécution artistique. Il aimait Roussel, Jean-Pierre Brisset (1837-1919), Stéphane Mallarmé (1842-1898) et Lautréamont (1846-1870). Ses recherches linguistique, littéraire et sensible sur son futur art constitue l'art

duchampien après *La Mariée...* Cet art est en effet croisé et partagé par le littéraire et le sensible mais on pourrait suivre des figures visibles et des récits littéraires séparément, ce qui constitue une frontière invisible difficile à définir ou plutôt un mélange fusionné de fragments de la frontière visible et ceux de la littéraire.

Alors, on se demande encore si une œuvre d'art peut passer la frontière réelle entre les pays. Sans aucune représentation artistique, elle pourrait le faire. Ce serait une chose comme un ensemble de matières de couleur, de toile, de papier, de tissu, de corde, de pierre, de bois, de plastique ou de fer, etc., pas un objet d'art. Mais en réalité, l'œuvre d'art franchit la frontière réelle en tant qu'œuvre d'art même. Par exemple, *La Fontaine* (1917)<sup>(24)</sup> de Marcel Duchamp est un urinoir pour homme, couché avec un titre, une signature et une année d'exécution. À première vue, ce n'est qu'un urinoir. Par contre, en réalité c'est un ready-made comme œuvre d'art plutôt conceptuel, admise par le monde de l'art. C'est comme un croisement de la présentation réelle et de la représentation artistique. En général, on considère l'œuvre d'art comme un ensemble de matières, de titre, de signature et d'année d'exécution. Alors, quand elle franchit la frontière, elle passe pour un objet d'art. Quand on l'expose dans un autre pays au-delà de la frontière, elle porte en général son titre traduit dans la langue employée là-bas. Ce qui est important ici, c'est d'abord la question du titre et puis la question du système de représentation artistique. Les deux questions sont étroitement liées l'une à l'autre. On ne discute pas ici sur la signature et l'année d'exécution, parce qu'elles ne sont pas des significations mais des indications. Elles n'ont pas de frontière.

Le titre traduit fait-il disparaître les frontières linguistique et culturelle? Non, parce que la traduction ne serait pas nécessaire sans frontière. Cette dernière

demande la première. La traduction d'une phrase en tant que titre ne pourrait pas être compréhensible sans interprétation de celle-ci. L'interprétation se fait dans des contextes artistique et linguistique-culturel. Par exemple, on traduit le titre français de l'œuvre d'art *Réserve, Canada* par Christian Boltanski (1988)<sup>(25)</sup>, «*Réserve, Canada*», littéralement en japonais: 「ストック置場、カナダ」 «sutokku-okiba, kanada». Le spectateur japonais, qui croirait que cette installation est une réserve de vêtements récupérés au Canada sans avoir lu une explication concernée, ne verrait que ce qui est visible, sans se demander pourquoi Boltanski l'intitule ainsi. Il ne s'agirait qu'une présentation réelle. Le spectateur occidental sait qu'elle se fait en référence au nom donné dans les camps aux baraques où étaient triés et stockés les effets des victimes des chambres à gaz et que ce nom voulait dire que le Canada était un symbole de richesses à cette époque. Il s'agit d'une représentation historique-culturelle. Faudrait-il traduire en japonais ce titre comme le suivant: «réserve de vêtements rappelant les baraques Canada où étaient triés et stockés les effets des victimes des chambres à gaz»? La traduction d'un titre, sans interprétations ni explications sociale et culturelle, ne pourrait pas se faire comprendre par le spectateur en réalité. Un autre exemple: *In the Car* (1963) par Roy Lichtenstein (1923-1997) ne se traduit pas en français. On ne pose plus ici la question de la traduction du titre mais plutôt celle de la représentation artistique. En français, le titre *In the Car* ne signifie plus mais il indique le tableau lui-même comme indicateur. D'ailleurs, sans savoir que la source pour *In the Car* est le *Girls' Romances number 78* (publié en septembre 1961)<sup>(26)</sup> beaucoup plus populaire et que cette femme dit : «I vowed to myself I would not miss my appointment—that I would not going riding with him—yet before I knew it.», on n'y trouverait que le

tableau de la scène d'une séduction secrète dans un dessin animé où un automobiliste qui a une arrière-pensée regarde une femme ayant peur de quelque chose de menaçant. Sans contexte, le spectateur ne verrait que ce que le tableau donne comme à voir. Mais avec un contexte de la situation culturelle où ce dessin animé était très populaire, il interprète ce tableau en se demandant ce que signifie l'acte de faire d'une scène du dessin animé un tableau et pourquoi il peut être une œuvre d'art, etc. Un autre exemple: on traduit le titre japonais: 《神奈川沖浪裏》(かながわおきなみうら) littéralement *La vague descendante au large de Kanagawa* (1831) par Hokusai Katsushika (1760-1849) en le suivant français: *La Grande Vague de Kanagawa*, en anglais: *The Great Wave off Kanagawa*. En général, le spectateur japonais sait que le large de Kanagawa est plus ou moins calme. Mais avec une rafale inouïe, la mer s'agite violemment. Dans cette image, se distingue un très beau contraste entre le Mont Fuji calme et des vagues gigantesque menaçant d'engloutir les vulnérables cargos. Alors, Ces traductions sont-elles bonnes? Impose-t-on une interprétation possible au spectateur? Mais *La Grande Vague de Kanagawa*, ou *The Great Wave off Kanagawa* constitue un autre contexte artistique, partagé par plus de spectateurs que les Japonais. Cette estampe japonaise se vend encore. C'est un grand souvenir pour les touristes au Japon. Elle charme plus de spectateurs, en gardant sa frontière de moins en moins sévère pour leur montrer un sublime inexplicable.

Or, les deux premiers exemples sont des œuvres d'art contemporain mais le dernier est une estampe, œuvre d'art mais pas celle d'art moderne. Les deux exemples sont plus linguistiques et culturels, ce qui donne une frontière culturellement un peu difficile à passer. Et pourtant elle est franchissable avec des articles ou des études pour une présentation d'œuvres d'art. C'est ce qui permet de donner une diversité

d'art, qui établisse une frontière passable. Et le dernier est beaucoup plus sensible, ce qui peut le laisser franchir une frontière culturelle.

Pour mieux répondre à la question de la représentation interprétée bien liée à celle du titre, on doit se demander encore comment on accepte une chose exposée comme œuvre d'art. Le contexte artistique de l'exécution d'une œuvre d'art dans un pays n'est pas toujours identique à celui dans un autre pays où on l'expose. Une différence entre les contextes culturels entraîne-t-elle celle entre les représentations interprétées? Oui, on y trouve celle entre les systèmes de représentation. Par exemple, le spectateur occidental regarde un objet réel exposé comme œuvre d'art sans oublier de se demander quelle est l'idée de l'exécution artistique et quelle est sa relation avec la représentation déjà connue, etc., tandis que le japonais préfère les détails qu'une œuvre d'art présente en se demandant si elle lui plaît, sans essayer de retrouver une idée voulue, en refusant qu'on leur demande de réfléchir sur l'art. Par exemple, beaucoup de critiques et d'artistes japonais d'autrefois préféraient les paroles et écrits de Marcel Duchamp comme proverbes ou expressions de vérités humaines sans les mettre dans un contexte artistique. Duchamp passait pour un facteur de vérité au Japon. D'ailleurs, le spectateur japonais essayait de retrouver une sorte de beauté dans des ready-made sans y faire intervenir des écrits duchampiens. Bien que la publication de ma traduction des *Écrits* de Duchamp en 1995 au Japon permette au spectateur japonais de commencer à considérer ses exécutions dans le contexte d'art contemporain. Alors, le système de représentation se lie bien à celui de culture. Une culture ne s'intériorise qu'à travers son propre système de représentation. Un autre exemple ; aussitôt qu'on expose certaines œuvres d'art controversées au Japon, on les présente comme celles à la mode sans considération

artistiques de celles-ci dans certaines émissions de variétés TV ou dans les revues hebdomadaires comme *l'Express* et *l'Observateur*. Les œuvres d'art sont encore des objets de consommation. Les Japonais adorent toujours les objets plus à la mode et ils font volontiers la queue longue pour en voir ou acheter un. Et ils les oublient plus souvent dans un certains temps. Par exemple, en automne 2004, le Musée national d'art à Osaka organisa une grande exposition Marcel Duchamp avec des artistes concernés au 20<sup>e</sup> siècle, et il accueillit 50 000 spectateurs. C'était un grand chiffre record pour l'exposition d'art contemporain. Mais au printemps 2005, ce musée accueillit 400 000 spectateurs à l'exposition Van Gogh, ce qui a fait oublier l'importance du chiffre record de l'exposition Marcel Duchamp. Les Japonais préfèrent les artistes de génie malheureux comme Van Gogh à ceux qui leur demande de changer de valeur ou de façon de penser. En général, les Japonais ne veulent pas lire des discours sur l'art mais voir des œuvres d'art sensiblement. Le spectateur japonais aime mieux la jouissance sensible que l'intellectuelle. Lui, il veut repousser la frontière artistique. En réalité, il sait qu'elle ne disparaît pas quand même, bien qu'il veuille rester dans une communauté artistique idéale. Malgré qu'il refuse ou admire une œuvre d'art, il sait qu'il y a une diversité d'art. Sauf la question du goût, ils savent aussi que si l'art ne refuse pas toute frontière, il ne se renouvellera ou se révolutionnera encore que dans un conflit artistique et aussi culturel, et que sans rénovation ni révolution, il ne le serait plus. Alors, l'art a besoin d'une frontière, mais elle doit être reconnaissable et franchissable. Peut-on dire qu'elle constitue une sorte d'extérieur?

### 3. La frontière est-elle visible/sensible ou invisible/insensible, ou bien pensable ou impensable?

Pour mieux discuter sur les frontières visible/sensible et invisible/insensible, ou pensable et impensable, prenons pour exemple l'art de Christo et de Jeanne-Claude avec ses objets emballés. Car il rend visible la frontière invisible et invisibilise la visible. Né en Bulgarie, ancien pays communiste, Christo s'exila en Autriche pour avoir plus de liberté artistique et il finit par arriver à Paris. Il passa plusieurs frontières, réellement celle entre la Bulgarie et la Tchécoslovaquie, celle entre la Tchécoslovaquie et l'Autriche, celle entre l'Autriche et la Suisse et celle entre la Suisse et la France, artistiquement celle entre l'art (la peinture) attaché à la sensibilité et le théâtre lié à la langue et au corps et aussi celle entre l'art qui consiste à faire voir et celui qui consiste à ne pas faire voir, autrement dit celui d'emballage. Le 27 au soir juin 1962, Christo et Jeanne-Claude bloquèrent la rue Visconti à Paris pendant presque 8 heures, en composant leur mur de 240 barils de pétrole haut de 4,3 m, large de 3,8 m et profond de 1,7 m. C'était la réalisation du projet du *Mur de Baril de Pétrole* ---- *Le Rideau de Fer*<sup>(27)</sup>. Pourquoi ce titre? Est-ce que c'était pour protester contre la construction du mur de Berlin en août 1961? Oui, peut-être en partie mais plutôt pour jeter aux Parisiens les questions: «Quelle est la frontière qu'est le mur?» «Quel est l'acte de cacher une visibilité?» Parce qu'il avait déjà fait des emballages de barils soit chez lui soit sur un quai (*L'Emballage sur un quai*, au Port de Cologne, en 1961). Alors, quand on voit un mur géant de 240 barils de pétrole, dans la rue connue et fréquentée, mur qui a fait disparaître un paysage de rue, on s'en inquiète, en se demandant ce qu'elle était et ce qu'elle est



actuellement. Cet empilement de barils de pétrol fit de la rue connue et fréquentée, un espace inconnu ou une séparation entre l'espace intérieur et visible en deça et celui extérieur et invisible d'au-delà. Et ils empaquetèrent de l'air temporairement, avec *Empaquetage d'Air* au Stedelijk van Abbe Museum à Eindhoven en 1966, et *Empaquetage de 1200 mètres cubes*, au Minneapolis School of Art, à Minneapolis en 1966, enfin *Empaquetage de 5600 mètres cubes* à la documenta IV à Kassel en 1967-68. Alors, qu'est-ce que veut dire «empaqueter de l'air»? L'air est invisible. Qu'est-ce que veut dire l'acte d'empaqueter de l'invisible? Au moment de la réalisation du projet *Empaquetage de 1200 mètres cubes*, au Minneapolis School of Art, cent *Boîtes empaquetées* furent envoyées aux membres du Contemporary Arts Group. Quand ils en ouvrirent une, ils trouvèrent un certificat et numéroté et signé disant : «Vous venez de détruire une œuvre d'art.» C'est aussi une œuvre d'art d'empaquetage d'air. Car on ne peut pas en toucher le contenu. Ce dernier est une sorte d'extérieur. Donc, les tissus et les cordes avec lesquels Christo empaqueta un objet constituent-ils une frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur? Mais on ne peut jamais toucher ce dernier comme le montrent cent *Boîtes empaquetées*. L'art consiste-t-il dans ce qui nous fait sentir et entendre un tel extérieur absent?

Christo et Jeanne-Claude empaquetèrent temporairement des édifices publics depuis 1968. Ces derniers empaquetés sont les suivants: *Fontaine Empaquetée* et *Tour médiévale empaqueté* à Spolète et *Empaquetage d'un Édifice Public*, *Kunsthalle Bern Empaqueté* à Berne en 1968, *Museum of Contemporary Art Empaqueté*, *Chicago* en 1969, *Monument à Victor-Emmanuel Empaqueté*, *Piazza del Duomo*, *Milan* et *Monument à Léonard de Vinci Empaqueté*, *Piazza della Scala*, *Milan* en 1970, *Le Pont Neuf Empaqueté*, *Paris* en 1985, *Le Reichstag Empaqueté*, *Berlin*,

1971-1995 en 1995. Embaqueteter des monuments historiques et des musées, qu'est-ce que ça veut dire? Les premiers sont à voir et à admirer et ces derniers possèdent des œuvres d'art qu'ils nous font voir. Mais embaqueteter les deux, c'est les cacher en réalité. Quels sont les monuments historiques cachés et les musées qui ne font rien voir? Ce ne sont plus que des blocs vides géantes. Ces derniers sont-ils une sorte d'extérieur intouchable? Et les tissus et les cordes avec lesquels Christo et Jeanne-Claude les embaquetèrent constituent-ils donc une frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur? Bien sûr. Alors, embaqueteter des édifices publics comme des monuments historiques connus, qu'est-ce que ça veut dire? Est-ce que c'est un même embaquetage que celui de musées? Oui, à moitié mais ce n'est pas tout. On doit ajouter une autre question: comme les monuments historiques sont liés à des événements ou actes historiques mémorisés, embaqueteter ceux-là, est-ce cacher ou souligner temporairement ceux-ci? Un spectateur qui verrait un monument historique embaqueté serait tout d'abord surpris de la disparition de celui-ci. Par contre, un autre spectateur, fâché de son embaquetage qui insulte la sainteté du monument, soulignerait la mémoire liée. Mais son colère ne continue pas longtemps. Parce que cet embaquetage consiste à faire savoir l'art d'embaquetage et aussi à faire arrêter seulement temporairement la mémoire liée.

Christo et Jeanne-Claude embaquetèrent ou cachèrent temporairement une partie de paysage naturel depuis 1969 comme le font *Cote Embaqueté, Littre Bay, Australie, 1968-1969* en 1969, *Valley Curtain, Rifle, Colorade, 1970-1972* en 1972, *Ocean Front, Newport, Rhode Islande* en 1974, *Running Fence, Sonoma et Marin countries, Californie, 1972-1976* en 1976, *Surrounded Islande, Biscayne Bay, Greater Miami, Florride, 1980-1983* en 1983. Qu'est-ce que l'acte d'embaqueteter ou

de cacher une partie de paysage naturel? Les habitants qui verraient vaguement le paysage en question seraient surpris de trouver celui empaqueté. Pour eux, même présent, il a visuellement disparu. Ils sont obligés de supposer une frontière épistémologique entre le paysage empaqueté qui se présente et celui qui avait été là mais qui, disparu, est absent. Ce qui est à remarquer parmi les paysages empaquetés ou cachés, c'est *Running Fence*. Cette clôture, haute de 5,5 m et longue de 39,5 km, courait à travers 59 propriétés privées au nord de San Francisco. Autrement dit, elle passait 58 frontières réelles entre les propriétés. Cette œuvre d'art fit-elle disparaître les frontières en question? En effet, *Running Fence* fit oublier quand même temporairement les frontières aux habitants, passants et spectateurs. Pensaient-ils que l'art peut annuler les frontières même temporairement? Peut-être. Mais qu'est-ce que veut dire cette annulation temporaire de la frontière? Elle nous fait croire qu'il peut obtenir plus de liberté même temporaire. Mais c'est la liberté de l'art, pas la nôtre. Et ce que l'art d'empaquetage nous fait savoir, c'est qu'une annulation temporaire de la frontière souligne la survivance pas temporaire de celle-ci, qu'elle sépare l'intérieur et l'extérieur et que ces deux opposants conflictuels donnent l'occasion de produire un autre art. C'est au contraire de l'art d'empaquetage qu'est le *Tilted Arc*, *Arc incliné* par Richard Serra (1939- )<sup>(28)</sup>, artiste d'art minimal. Cette œuvre d'art public était une sculpture spécifique au site qui avait été commandée par The United States General Services Administration pour le programme des arts à l'architecture, sculpture destinée à la place Foley Federal Plaza en face de l'édifice fédéral Jacob K. Javits à Manhattan, New York City. Le *Tilted Arc* a été construit en 1981 comme œuvre d'art public éternellement installée. Il était une plaque inachevée solide acier Corten, longue de 37 m, haute de 3,7 m, épaisse de 6,4 cm. Mais après

un procès avec beaucoup de débats, il a été enlevé en 1989. Mais pourquoi ? Il barrait en effet le passage d'habitants, qui devaient se détourner de leur chemin. C'était comme le *Mur de Baril de Pétroles* ---- *Le Rideau de Fer*. Comme *Running Fence*, le *Tilted Arc* aurait-il dû être provisoire et temporaire? La liberté de l'art est-elle toujours provisoire et temporaire?

D'autre part, Christo et Jeanne-Claude empaqueta des arbres depuis 1966 comme le montrent *Arbres Empaquetés* au Stedelijk van Abbe Museum à Eindhoven en 1966, *Arbres Empaquetés*, *Fondation Beyeler et Berower Park*, *Riehen*, *Bâle*, Suisse en 1998, d'autres projets abandonnés. Surtout, *Arbres Empaquetés* en 1998 nous montrent un autre aspect de l'art d'empaquetage. Christo dit : «Il utilise tissu, polyéthylène, corde et divers types de ficelle pour lier et cacher les racines et la cime de l'arbre, laissant le tronc à nu pour exhiber sa forme crue, et donner au spectateur un apecu de l'arbre réel.»<sup>(29)</sup> Le spectateur y trouve le dedans, l'intérieur de l'empaquetage. Cette frontière entre l'intérieur et l'extérieur dont l'empaquetage joue le rôle permet au regard du spectateur d'entrer dedans beaucoup plus facilement que les autres emballages de Christo. L'intérieur en question n'est plus celui avant l'empaquetage. Il se déplace un peu, en s'introduisant un peu de non-intérieur, c'est-à-dire un peu d'extérieur. Car les tissu, polyéthylène, corde et divers types de ficelle pour emballer des arbres faisait apparaître l'extérieur dans l'art d'empaquetage de Christo d'avant. Et maintenant, c'est comme si l'intérieur et l'extérieur s'y mélangeaient en conflit pour nous laisser voir une nouvelle situation vivante, changeante selon le temps, le vent et la température. Ici, se décompose le système de représentation artistique qui divise l'espace entre l'intérieur visible/présent et l'extérieur invisible/absent.

L'art d'emballage de Christo et de Jeanne-Claude souligne non seulement la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur mais encore celle qui les mélange en laissant voir une situation vivante avec ses aspects différents. C'est pour partager avec les artistes et spectateurs les questions suivantes: «Qu'est-ce que la frontière artistique?» «Est-ce que l'art en a besoin?»

#### 4. La frontière est-elle rendue ambiguë?

À la différence des frontières claires chez Christo et Jeanne-Claude, HA Schult (1939- ) propose la frontière rendue ambiguë en tant qu'artiste de Trash art, d'art de déchets surtout de Trash people<sup>(30)</sup>. Il fabriqua les Trash people à partir de boîtes de conserve écrasées, déchets électroniques et autres déchets. Ce genre de déchets rendus artistiques est temporairement acceptable. Mais refuse-t-on toujours les ordures? Schult exécuta des œuvres d'art *Biokinétiques* au moment de la documenta V en 1972, *Vive Venise* en 1976 en débordant la place San Marco de vieux journaux et *Maintenant* en 1983 en débordant la rue Washington à New York de vieux journaux et aussi la *Chute* en 1977, en faisant entrer un Cessna en collision avec l'usine de traitement des déchets à New York et en envoyant l'image par les communications par satellite à la documenta VI. Il n'avait pas l'intention d'embellir des objets. Il installa presque mille Trash people pas embellis partout dans le monde depuis 1996. Ils ont voyagé à de grandes places urbaines et à de principaux sites touristiques ainsi qu'à La Défense de Paris en 1999, à la Place Rouge de Moscou en 1999, à la Grande Muraille de Chine en 2001, aux pyramides de Gizeh en 2002, au Matterhorn de Zermatt en 2003 et à la Vallée Advent du Pôle Nord en 2011. On les

accueille toujours mieux. Pourquoi ? Ce qu'on déteste le plus dans la vie contemporaine, ce sont des déchets. Ceux-ci sont une sorte d'extérieur qu'on veut exclure de l'intérieur. Les Trash people constituent dans la vie quotidienne une sorte de frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur. Les Trash people, même déchets exclus comme extérieurs, nous charment toujours, parce qu'on veut les réintérieuriser comme œuvres d'art. Ce paradoxe nous invite à éclater de rire. L'intérieur et l'extérieur se concrétisent conflictuellement dans une frontière, que sont les Trash people. Dès qu'elle deviendra ambiguë et invisible/insensible, les hommes mêmes s'identifient aux Trash people. Mais si les premiers ne deviennent jamais ces derniers, la frontière ne disparaîtra jamais.

## En conclusion

On prend conscience des frontières des langues et entre les langues, en passant celle réelle entre les pays. Comme la langue porte toujours sa propre culture, la diversité de langues assure celle culturelle. En réfléchissant sur la question de la traduction, on y retrouve un croisement de celle de la langue et de celle de la culture.

L'art est-il sans frontière? Superficiellement oui. Car on croit qu'il est composé d'une sensibilité. Mais il est en effet un mélange fusionné de représentations sensible et linguistique-culturelle. Une autre culture a une autre langue et aussi une autre sensibilité comme dans le monde culinaire. L'art est avec la frontière. Et aussi l'art, surtout l'art contemporain ne veut pas l'établir entre le domaine sensible et le linguistique-culturel. Mais autant que les deux derniers ne sont pas identiques l'une à l'autre, on est obligé de supposer une sorte de frontière invisible/insensible difficile à

annuler. L'art a en lui-même des diversité de sensibilités, de langues et de cultures. Ces diversités le rénovent et révolutionnent. Sinon, il se plonge dans une suite de réduction de la reproduction. C'est Christo et Jeanne-Claude ou HA Schult, par exemple, qui essaient d'établir une frontière entre l'intérieur et l'extérieur pour faire de cette problématique leur art. En général, on ne veut pas établir une frontière réelle entre son pays et un autre. Mais quand on n'aura qu'une langue et une culture dans le monde, on n'aura qu'un art. Si tout reste dans l'intérieur, la séparation entre l'intérieur et l'extérieur ne se fera plus. Et aussi, l'intérieur et l'extérieur disparaîtront. La langue, la culture et l'art se rénovent et se révolutionnent avec un conflit continu entre eux. Sinon, ils disparaîtront. D'ailleurs, si la frontière n'est ni éternelle ni sévère mais provisoire et reconnaissable, pourra-t-elle enrichir la langue, la culture et l'art de leurs fragments conflictuels?

À la fin, devrais-je dire quelque chose des frontières de la musique, de la danse ou du théâtre? Peut-être qu'ils sont aussi composés de frontières fragmentées comme celles de la langue, de la culture et de l'art, tant qu'ils possèdent leur propre système de représentation. J'essaierai de le faire un autre jour.

#### 注

- (1) Cet article a été réécrit et augmenté à partir du texte que j'avais employé pour mon intervention au Colloque *Les frontières entre les langues*, le 17 mars 2015, entre 9:00 et 17:30, Université Paris 8, salle A 0169.
- (2) Cf. <http://www.honyaku-tsushin.net/ron/bn/maiiji.htm9;> Nichigaiasoshietsu, *Hon'yaku tosho mokuroku [Catalogue des traductions publiées]*, Nichigai Asoshietsu/Kinokuniya Shoten, 2006; Yanabu Akira, *Hon'yaku seiritsu jijo [Comment on inventa des néologismes pour la traduction en japonais de textes en langues étrangères]* Iwanami Shinsho, 1982; Masao Maruyama/Shuichi Kato, *Hon'yaku to Nihon no kindai (La traduction avec le*

- Japon moderne*), Iwanami Shinsho, 1998; pour la théorie de la traduction, Anthony Pym, *Exploring translation theories*, Routeledge, 2010; Jeremy Munday, *Introducing translation studies*, Routeledge, 2008.
- (3) Cf. [http://www.library.metro.tokyo.jp/portals/0/edo/tokyo\\_library/database/index.html?page=6&ky=&ca=](http://www.library.metro.tokyo.jp/portals/0/edo/tokyo_library/database/index.html?page=6&ky=&ca=)
  - (4) Cf. <http://www.ndl.go.jp/scenery/e/data/185/index.html>
  - (5) Cf. <https://www.lang.nagoya-u.ac.jp/proj/sosho/7/fukuda.pdf>; Akira Yanabu, *Hon'yakugo Seiritsu Jijou*, op. cit., pp.25-42.
  - (6) Cf. Akira Yanabu, *Hon'yakugo Seiritsu Jijou*, op. cit., pp.175-191.
  - (7) Cf. *ibid.*, pp.127-148.
  - (8) Cf. <http://www.jacar.go.jp/modernjapan/p06.html>.
  - (9) Cf. <http://www.vege-fru.com/contents/hp0201/index.php?No=287&CNo=201>
  - (10) Cf. [https://formie.net/landing/16?gclid=CjwKEAjwxKSoBRCZ5oyy87DimEcSJADiWsv\\_g3JRgq6G9MEpj4GVBaPhXhIGw9V-XPXVWLhsWKU7PpBoCLSPw\\_wcB](https://formie.net/landing/16?gclid=CjwKEAjwxKSoBRCZ5oyy87DimEcSJADiWsv_g3JRgq6G9MEpj4GVBaPhXhIGw9V-XPXVWLhsWKU7PpBoCLSPw_wcB)
  - (11) Cf. <http://languageelog ldc.upenn.edu/nll/?p=5780>
  - (12) Cf. <http://zokugo-dict.com/18tu/tundere.htm>
  - (13) Cf. <http://zokugo.blog22.fc2.com/blog-entry-912.html>
  - (14) Cf. Walter Benjamin, "The Task of the Translator" (introduction to a Baudelaire translation, 1923; this text translated by Harry Zohn, 1968) ; [http://www.google.co.jp/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.totuuuradio.fi%2Fwordpress%2Fwp-content%2Fuploads%2F2010%2F09%2FBenjamin-The-Task-of-the-Translator.pdf&ei=3kAJVbiZLovraKPugaAG&usg=AFQjCNEqaBU\\_w-1gFNK3YRwJT00AabnKKQ&sig2=gTcnQNCYpeIO nS-q-ZUdyg&bvm=bv.88198703,d.d2s](http://www.google.co.jp/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.totuuuradio.fi%2Fwordpress%2Fwp-content%2Fuploads%2F2010%2F09%2FBenjamin-The-Task-of-the-Translator.pdf&ei=3kAJVbiZLovraKPugaAG&usg=AFQjCNEqaBU_w-1gFNK3YRwJT00AabnKKQ&sig2=gTcnQNCYpeIO nS-q-ZUdyg&bvm=bv.88198703,d.d2s)
  - (15) Cf. [http://isg.urv.es/library/papers/jakobson\\_linguistic.doc](http://isg.urv.es/library/papers/jakobson_linguistic.doc)
  - (16) Le texte pour sa conférence à l'institut franco-japonais à Tyoko, le 24 octobre 1983; Cf. Jacques Derrida, *Psyché--- Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p.237-271.
  - (17) *Journal of Philosophy* 61, 1964, pp. 571-84; "Artworks and Real Things", *Theoria* 39, pp.1-17. Cf. Arthur Danto, *Transfiguration of the commonplace*, Combrige, MA: Harvard University Press, 1981.
  - (18) Paul Cézanne, *Le Banquet* (1869-70?), 130 × 81cm, huile sur toile, collection privée (Une influence de *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert) ; <http://nikosolo.voila.net/Orgies>.



htm

- (19) Paul Cézanne, *Nature morte avec l'amour en plâtre* (1895?), 70 × 57cm, huile sur bois (papier), The Courtauld Institute of Art; <http://www.cegepsheerbrooke.qc.ca/~bourgech/precursseurs/html/predceez.htm> (Cézanne a écrit des questions esthétiques plus ou moins théoriques dans sa correspondance; Cf. *Correspondance*, Grasset et Fasquelle, Paris, 2006.)
- (20) Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Nude\\_Descending\\_a\\_Staircase\\_No\\_2](http://en.wikipedia.org/wiki/Nude_Descending_a_Staircase_No_2)
- (21) Cf. Marcel Duchamp assista à la représentation des *Impressions d'Afrique*, donnée au Théâtre Antoine entre le 11 mai et le 10 juin. On dit qu'il était en compagnie de Picabia, de Gabrielle et Apollinaire.
- (22) Cf. Marcel Duchamp, «Propos», *Écrits*, Paris, Flammarion, 1975, p.173.
- (23) Cf. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Grand\\_Verre](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Grand_Verre):<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html>
- (24) Cf. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine\\_%28Duchamp%29](http://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_%28Duchamp%29);<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/92488.html>
- (25) Cf. Installation, Toronto, Ydessa Hendeles Art Foundation, 1988; [http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9serve\\_%28Boltanski%2](http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9serve_%28Boltanski%2)
- (26) Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/In\\_the\\_Car](http://en.wikipedia.org/wiki/In_the_Car)
- (27) Les images de l'art d'empaquetage de Christo et de Jeanne-Claude se réfèrent au site suivant: <http://www.christojeanneclaude.net/>
- (28) Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Tilted\\_Arc](http://en.wikipedia.org/wiki/Tilted_Arc)
- (29) Jacob Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, traduit par Jacques Bosser, Simone Manseau, Paris, Taschen, 2001, p. 83.
- (30) Les images de l'art d'empaquetage de HA Schult se réfèrent au site suivant: <http://www.haschult.de/>